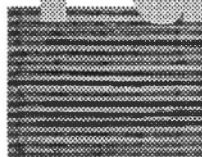


Mario Côté – Josée Pellerin – Johannes Zits

Pelluculages



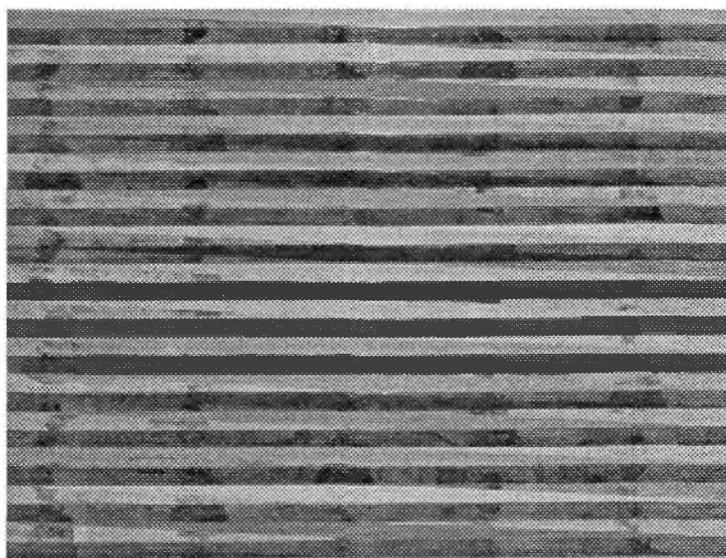
picturaux

commissaires : Pascale Beaudet et Patrice Loubier

SKOL

08.05.1999 – 06.06.1999

Patrice Loubier et moi avons convenu d'écrire un texte à quatre mains sur cette exposition que nous avons préparée ensemble. Comme ce n'est pas chose facile et plutôt que de faire chacun sa page ou son paragraphe, l'échange épistolaire nous a semblé un moyen de contourner la difficulté et de stimuler l'écriture. Le lecteur, la lectrice trouveront deux façons d'écrire et deux points de vue qui s'orientent différemment sans se contredire. Le courrier électronique nous a permis d'accélérer cet échange (et de nous passer des longs délais de Postes Canada !). La technologie a tout de même ses bons côtés; et puisque ce texte sera sans doute inclus dans le site de Skol, qui dira maintenant qu'il n'y a pas de contenu sur Internet ?



Mario Côté
acrylique-photo sur toile

Surface-intervalle : L'homme au ballon

1998
205 x 155 cm

Patrice : En lisant ton commentaire sur l'oeuvre de Josée Pellerin, je m'aperçois que ses tableaux présentent en quelque sorte, pour ce qui est de la façon dont y cohabitent peinture et photographie, un cas de figure intermédiaire entre ceux de Mario Côté et de Johannes Zits. Alors que le premier réalise des tableaux qui reconstituent dans leur forme et leur procès d'élaboration la structure même de l'image vidéo qui leur sert de source et de fond – la peinture recouvrant l'image initiale tout en dévoilant de façon implicite le mode d'organisation –, les tableaux de Johannes Zits accusent au contraire la différence de nature entre les deux médiums qu'il emploie. Quoique s'intégrant à la faveur d'une image d'intérieur qui leur sert de scène, les figures peintes font bel et bien intrusion sur la photographie. Formellement, elles restent étrangères à la correction toute commerciale des images par leur application gestuelle – un curieux mélange de pointillisme rudimentaire et d'expressionnisme, dirait-on; iconographiquement, par l'érotisme gai plus ou moins explicite qu'elles mettent en scène, elles perturbent le décorum de la photo publicitaire des magazines de décor, habitant d'une chair malséante et quasi baconienne d'impeccables intérieurs.

Si le travail de Johannes Zits paraît donc de l'ordre d'une expression plus spontanée qui joue avec l'image-source et la parasite, voire la détourne, le travail de Mario Côté met plutôt en oeuvre un mimétisme de la peinture par rapport à l'image vidéo. Bien qu'elle recouvre entièrement la photo et la dissimule peu ou prou, la peinture ici lui reste en un sens plus fidèle que chez Zits. L'application alternée de bandes de couleur opaques et de bandes plus transparentes de long en large du tableau réitère le balayage linéaire de l'écran par le jet de lumière qui, sur le moniteur, fait apparaître l'image, une image fluctuante, proprement immatérielle, en reconstitution perpétuelle. Tantôt la peinture masque carrément l'image photo, tantôt, plus translucide, elle la laisse apparaître, si bien que notre regard qui se déplace à la surface du tableau, trouvant ici et là des brèches pour y entrer, reconnaît progressivement une figure (un visage, par exemple, dans *L'enfant au ballon*) qui se répète sur sa surface; mais cette reconnaissance est elle-même trompeuse pour peu qu'on s'y repose comme sur une certitude; c'est que les bandes opaques, par les tracés plus gestuels qu'elles supportent parfois, jouent tantôt à compléter l'image, tantôt à la contrefaire. Si bien que le regard doit constamment se déplacer pour res-saisir une unité floue dont il pouvait croire, durant un moment, avoir saisi la clé.

On voit d'ailleurs, en comparant ces deux démarches à l'aune d'une commune utilisation de l'image photographique comme point de départ, tout ce qui les distingue : Zits s'approprie, avec la pub de magazine, de véritables artefacts culturels, dont il fait apparaître les aspects sociologiques et idéologiques sous-jacents; son intervention est de l'ordre du jeu, du dialogue, du palimpseste intempéstif, voire de l'impertinence. Quant à Mario Côté, l'image vidéographique l'intéresse bien plutôt pour les aspects formels qu'elle recèle, pour les défis techniques que son intégration au tableau engage, pour les résonances intertextuelles (ou plutôt intermédiaires) qu'elle provoque au sein de la peinture qui l'accueille. Là où Zits met en scène une confrontation – la peinture imposant sa présence en épaisseur et par une application gestuelle qui l'affirme comme « corps étranger » – Mario Côté tend donc à opérer une synthèse où la photo (et par-delà celle-ci le photogramme ou le vidéogramme dont elle est ultimement issue) se fond dans la peinture qu'elle contribue souterrainement à organiser.

Bien sûr, étayer cette opposition implique de s'attarder sur le mode de construction des oeuvres de Mario Côté, comme de décrire plus avant l'iconographie de celles de Zits. Quoiqu'il en soit, dans les oeuvres de Josée Pellerin, peinture et photographie me semblent « être à égalité », si je puis dire, l'une et l'autre étant mises en accord formel. Aussi, l'étrangelé qui se dégage de certains de ses tableaux ne vient pas tant de la mise en présence de deux médiums distincts que des images elles-mêmes que l'artiste élabore par cette combinaison, images où coexistent en un équilibre subtil la familiarité de certains motifs et l'insolite de leur recreation dans l'oeuvre.

Pascale : Le post-modernisme nous a permis de nous libérer de la pureté de chaque médium, ce qui a été nommé de différentes manières, impureté, hybridité... L'art contemporain conjugue les médiums et les influences au point que parfois on ne sait plus comment désigner l'œuvre. Chez Mario Côté, Josée Pellerin et Johannes Zits, que Skol reçoit ce mois-ci, la photographie (ainsi que sa proche parente la vidéo, dans le cas de Mario Côté) et la peinture se mêlent étroitement, la photographie servant de base de construction – ou de déconstruction – à la peinture. Mais la peinture déconstruit aussi la photographie dans le cas de Johannes Zits.

Les trois artistes jouent avec le pouvoir de représentation réaliste de la photographie, le décomposent en l'intégrant à leur peinture. Bien qu'intervenant sur ce pouvoir illusoire de révéler la vérité que détient la photographie, la peinture est en même temps contaminée par ce médium. Elle adopte alors une grille, des tons ou une surface d'intervention définis par la photographie, de même qu'une perspective qui est celle de la lentille photographique. La peinture alors se redonne une prise sur le monde et adopte divers points de vue sur lui. Mario Côté travaille à partir d'images tirées de vidéos et en nourrit sa peinture, celle-ci mimant les trames et les balayages de l'écran vidéo. Josée Pellerin déréalise des vues aériennes ou des objets du quotidien et les recouvre parfois de monochromes qui en uniformisent la surface, créant une fausse homogénéité. Zits critique l'univers glacé des revues de décoration de luxe; intervenant sur les photos, qu'il trafique par ordinateur, il perturbe ce monde protégé en le peuplant d'êtres-taches qui copulent dans cet air raréfié. La peinture lui permet de court-circuiter l'espace narratif de la publicité. Ma première intervention portera sur le travail de Josée Pellerin. Tu pourras par la suite continuer sur l'artiste de ton choix.

Grâce à la photographie, les tableaux de Josée Pellerin deviennent *Nomades*. Ruptures d'échelle, superpositions, proximité formelle du motif pictural et du motif photographique, l'artiste joue de ces effets pour conjuguer peinture et photographie, tout en conservant l'évidence de chaque médium. La rencontre des motifs de la tortue et de la vue aérienne, pour le moins inattendue, provoque une impression poétique, voisine du surréalisme. Toutefois, la justification formelle demeure très forte, notamment dans le panneau central, où les striures du terrain sont reprises dans les linéaments de la carapace de la tortue, se confondant presque. Dans ce monde, tout est dans tout, pourrait-on dire, et les correspondances formelles se retrouvent autant dans le paysage que dans la faune, dans le visage d'une personne âgée et dans les gerçures de l'écorce d'un arbre; Guy Bourassa tenait ce propos dans *Figures* (1996).

La stratégie diffère peu dans *Petites manies et présomptions d'un collectionneur errant* : sur des photographies solarisées s'inscrivent des formes peintes, organiques, plus ou moins référentielles. Le quotidien y est plus présent, par l'intermédiaire de figures banales : vase, jumelles, oreille, cadenas, seau... La photographie solarisée acquiert une qualité picturale. L'artiste monte donc une espèce de collection, recreation du monde où elle projette les sensations reçues dans le quotidien. Les interventions organiques sur les objets peuvent aussi être vues comme des retours à une organicité fondatrice. L'être humain cherche à oublier qu'il n'est qu'un corps éphémère, mais les formes qu'il donne à ses inventions trahissent cette origine chamelle.

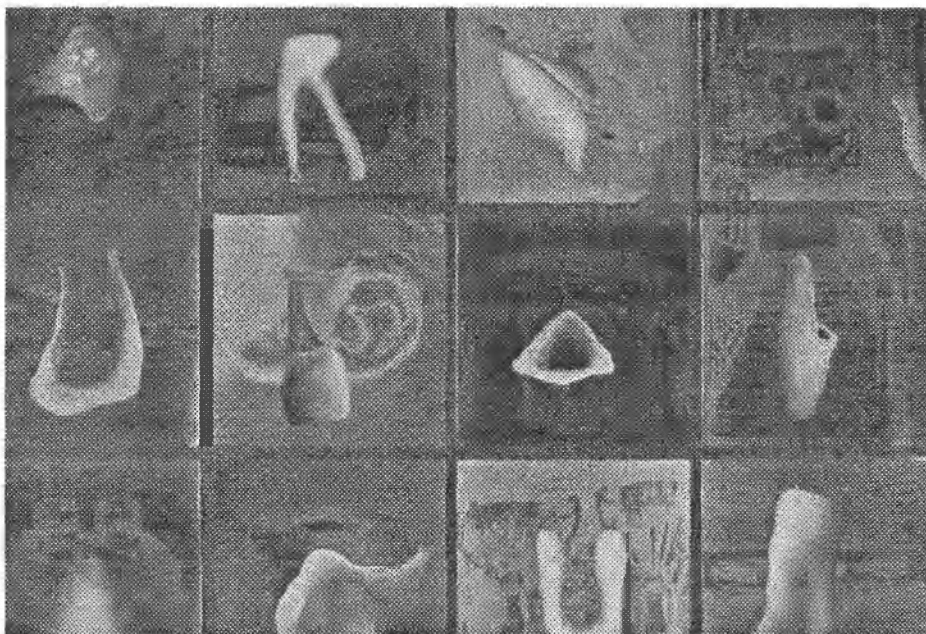
L'absence totale de narrativité de ce tableau inquiète. La solarisation repousse la sensation de familiarité; la réunion d'objets sans lien défini laisse s'installer l'arbitraire. Ce délestage du sens (qui n'est pas incohérence) provoque le regard et lui fait parcourir le tableau sans cesse. Ce qui serait à mettre en parallèle avec le travail de Mario Côté, dont l'image lance aussi le regard à la recherche d'unité.

Pascale : En effet, comme tu le mentionnes, l'étrangeté des tableaux de Josée Pellerin provient des combinaisons iconographiques. De fait, la peinture entre ici dans un mode de représentation analogue à celle de la photographie; elle adopte en quelque sorte une stratégie caméléon, absorbe la capacité mimétique de la photographie. La peinture délaisse son pouvoir séducteur, celui de la couleur, pour emprunter les sentiers plus austères de la ligne. Se confondant à la photographie, elle fait néanmoins tache et ainsi déstabilise le regard en l'invitant à suivre d'autres entrelacs.

J'ajouterais à ton commentaire sur Zits la considération suivante : la photographie a longtemps été considérée comme l'expression objective du monde alors que la peinture supportait sa part subjective. Les interventions de Zits sur l'image révèlent les pré-supposés de la photographie de magazine de décoration; mieux encore, Zits travaille parfois sur des documents signifiants pour les historiens de l'art, comme par exemple une photographie du salon de Clement Greenberg.

Finalement, il s'agit toujours de détournements du regard par le biais d'emprunts à un autre médium : peinture, photographie, vidéo. Les stratégies sont tantôt plus apparentes, comme chez Zits et Pellerin, ou beaucoup plus opaques, comme chez Côté. Bien malin serait celui qui arriverait à déceler dans les fragments figuratifs des œuvres de ce dernier une image d'un film de Vertov, *L'homme à la caméra*, film fétiche de Côté. D'une part, l'artiste choisit des images résiduelles qui n'effleurent pas la conscience, de l'autre, il les multiplie et les recouvre de couches d'acrylique plus ou moins transparentes. Enfin, il superpose les trames : dans l'ordre, celle du film original, puis de la copie vidéo, celle de la photographie qu'il prend de l'image vidéo du film et enfin celle de la peinture. Toutes ces grilles finissent par susciter une instabilité apparentée à celle de l'image vidéo en ce sens que l'œil doit travailler pour reconstituer une image; bien que celle-ci soit fixe, limite incontournable de la peinture, le regard saute d'une ligne à l'autre, traverse les couches, s'arrête, repart, pour essayer de reconstituer une totalité qui n'existe pas et qui n'existera jamais. La peinture de Côté nous laisse inassouvis, en-dehors des limites rassurantes de l'image mimétique immobile. L'œuvre picturale à faire est presque infinie, elle peut s'inspirer d'une multitude de moments découverts grâce à l'arrêt sur image que permet la vidéo.

Détournement pictural aussi chez Zits et remise en question des codes de bienséance et de la « normalité » hétérosexuelle. La façade lisse des apparences et de la peinture est troublée par ce surgissement du refoulé : taches, dégoulinures, présence insistante de la matière, de la couleur et du pinceau dans ces figures baconniennes, comme tu l'écris, qui désenfouissent le sexuel. Les jeux de mots et le flamboiement de la couleur réjouissent l'œil et l'esprit. Ainsi un acte sexuel explicite se passe dans une cuisine *high tech* et sous l'annonce on peut lire : *Try getting this from a can of paint!* Vaste programme. Mais cette phrase peut aussi s'appliquer au travail de peinture de l'artiste, au sens ajouté grâce à lui.



Josée Pellerin
huile sur photographies

Petites manies et présomptions d'un collectionneur errant (détail)

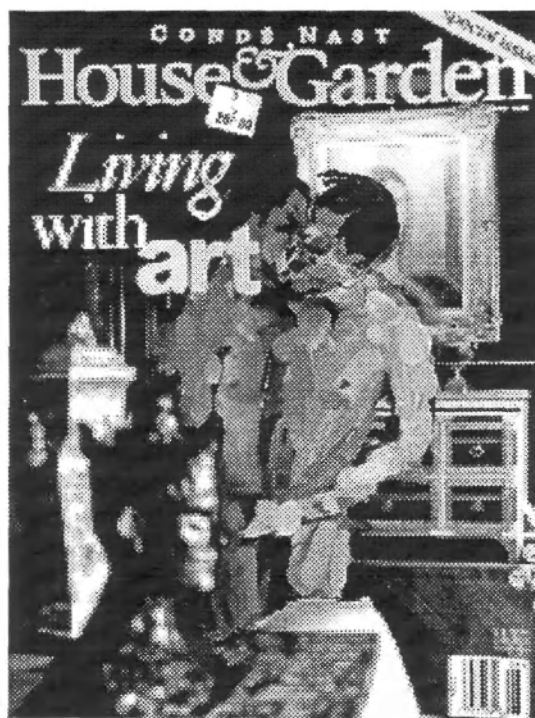
1996
115 x 115 cm

Patrice : Relisant nos échanges, je veux m'attarder aujourd'hui à deux de tes observations. Tu écris en parlant des images sources des peintures de Mario Côté qu'il s'agit d'« images résiduelles qui n'effleurent pas la conscience ». Voilà qui met le doigt sur un aspect crucial de sa démarche; ces images, comme le visage qu'on aperçoit dans *L'enfant au ballon*, peuvent être ainsi qualifiées parce qu'elles sont en quelque sorte des parasites de l'image filmique, qui apparaissent de façon purement accidentelle et parfois sur un photogramme unique (ou encore, dans une vidéo, de manière trop brève pour être perçus), et que Côté de surcroît ne découvre qu'en examinant le film photogramme par photogramme, c'est-à-dire en stoppant le défilement de la pellicule. Sorte de fouille ou d'archéologie de l'image, non pas en profondeur mais plutôt au sens d'un grossissement temporel, d'un ralentissement; avec raison tu notes que ces images, proprement invisibles dans les conditions d'un visionnement normal du film ou de la vidéo (respectivement, 24 et 30 images par seconde), n'effleurent pas la conscience, c'est-à-dire qu'elles sont bien là, matériellement présentes sur la pellicule, mais l'œil humain ne peut les déceler à cause de la vitesse à laquelle elles défilent. Pourquoi alors un tel choix d'images ? Cela a-t-il quelque chose à voir avec la poétique de Vertov lui-même et son expérimentation du médium cinéma ? Vis-à-vis du parti pris déclaré du cinéaste soviétique d'un enregistrement documentaire et objectif du réel, et de son effacement corollaire en tant qu'auteur n'intervenant qu'à l'étape subséquente du montage, on peut considérer que ces apparitions parasites représentent tout à la fois un désaveu de ce projet – faisant tache devant le prétendu réel que veut capter Vertov – et une confirmation inattendue – puisqu'avec elles c'est en fin de compte la réalité toute contingente du processus de production du film qui fait retour. En tout cas, il y a encore là un contraste patent avec le travail de Johannes Zits : autant Côté part d'images subreptices, cachées dans la micro-durée du film, autant Zits s'intéresse à des images caractérisées au premier chef par leur ostensibilité : des réclames publicitaires. Qu'il s'agisse du report de ces réclames sur grand format à « adresse publique » ou de l'effet de contraste engendré par les scènes suggestives qu'il y peint, on peut dire que le travail de Zits sur l'image reconduit toujours de quelque manière l'ostensibilité initiale. Et pour préciser une remarque antérieure, s'il détourne l'iconographie et le sens de ses photographies sources, il reste pourtant fidèle à leur fonction rhétorique de publicités (appeler le regard pour être vues). De même, en un sens, Mario Côté va s'employer à recouvrir par sa peinture cette image parasite qu'il a mise au jour, comme pour lui redonner son caractère subreptice, voire fantomatique.

J'écris ce dernier mot en ayant en tête les peintures de Josée Pellerin. Je me demande si on peut parler à propos de son tableau *Petites manies*... de quotidien ou de figures banales; je devrais revoir l'œuvre, mais le souvenir que j'en conserve est celui du ton un peu étrange qui s'en dégage, d'un univers quelque peu crépusculaire et onirique, de formes certes organiques, mais difficilement identifiables, qui connotent et suggèrent plus qu'elles ne dénotent et décrivent (peut-être y a-t-il un peu des deux registres, en fait). J'avais parlé de formes ectoplasmiques, je crois, me rappelant certains tableaux de Magritte de sa période 1926-1928 ou encore la photographie spirite du début du siècle. On dirait que ce type de motifs constitue une aire d'intersection pour la photo et la peinture (la photo en croquant ce type de phénomène, naturel comme les nuages ou prétendument surnaturel comme l'aura ou l'ectoplasme, devenant un peu peinture par le flou qu'elle acquiert, par son devenir-tache, son devenir-nuage, par l'ambiguïté donc de sa dimension référentielle, dans laquelle on voit fréquemment l'un de ses caractères spécifiques). En tout cas il me semble qu'il y a là quelque chose à sonder. Quoi qu'il en soit et pour tenter de revenir à l'œuvre même, je trouve un peu le même effet et une tonalité voisine en me remémorant *L'archipel*, ensemble mural de cinq tableaux monochromes rouges. Pour ordinaires que soient les objets que Josée Pellerin y a représentés – gants, cravate, fauteuil, etc. – leur relative indistinction par rapport au fond monochrome de photographies aériennes sur lesquelles ils sont peints, voire la difficulté de les identifier, comme si leurs détails se perdaient quelque peu dans la monochromie rouge comme dans une obscurité, leur confère une indéniable qualité insolite.

P e l l i c u

Pascale : Tu constates très justement que la superposition du monochrome rouge sur les objets du quotidien propulse ceux-ci dans une autre dimension. Ce procédé, à la rigueur, pourrait être une transposition picturale de la surimposition photographique. Les collisions d'images ont été peu pratiquées en peinture, pour des raisons de lisibilité. Par contre, les objets dissimulés ont été des amusements de virtuoses : les anamorphoses de Holbein, les insectes dans les bouquets flamands, les tableaux à double lecture de Dali... Ces strates d'images n'ont pas toujours pour fonction de faire lever le sentiment d'étrangeté, mais elles le font assurément dans le cas de Josée Pellerin. Nos trois artistes se servent d'une accumulation de couches picturales ou photographiques pour ajouter du sens, approfondir la lecture de leurs œuvres. Je repense à Mario Côté qui nous disait qu'il lui arrive parfois de décoller littéralement une couche d'acrylique qui ne le satisfaisait pas, car il travaille avec des gels et un peu de couleur pour obtenir un effet translucide. Ce que l'on pourrait aussi appeler pelliculage pictural ou, si je paraphrase Didi-Huberman, feuilletage photographique ou pictural, plus ou moins dense selon l'artiste, rend donc différents effets : étrangeté chez Pellerin, surprise et contraste chez Zits, mouvement perpétuel de l'œil chez Côté. Didi-Huberman utilisait ce terme pour tracer un parallèle entre la peau et la peinture. Il s'agirait plutôt ici de l'attaque de la surface des choses, des apparences, puisque du corps humain il est assez peu question. De sa représentation : fragmentée, picturale, photographique, analogique...



Johannes Zits *Living with art*
acrylique et collage sur impression numérique

1999
40 x 54 cm

Patrice : J'aimerais te répondre à nouveau et conclure moi aussi, en tentant une hypothèse sur la situation de la peinture après le modernisme, ou plutôt après le postmodernisme, dans notre actualité difficile à nommer. Je trouve assez éclairante l'idée du philosophe Arthur Danto selon laquelle la peinture serait entrée dans une « post-histoire ». Cela implique deux choses : d'une part, la peinture n'a plus au premier chef à réfléchir sur elle-même comme avant, durant la modernité, elle n'a plus à faire l'histoire, à porter le poids d'un inexorable impératif de progrès, et n'est donc plus l'art majeur qu'elle a longtemps été; mais d'autre part elle bénéficie grâce à cet état de choses d'une liberté inédite; elle n'a plus en un mot à se justifier d'exister à la lumière d'une eschatologie essentialiste et idéaliste, mais peut revendiquer une pertinence inédite, permettant par exemple à l'artiste d'examiner un réel qui est de plus en plus traversé, habité, constitué d'images, d'images au sens large et dont l'œuvre peinte n'est qu'un type. La désinvolture caustique des tableaux de Zits, la poétique quasi surréaliste de Josée Pellerin, comme la vocation analytique de la peinture de Côté, scrutant le médium électronique qu'est la vidéo, témoigneraient tout à la fois de cette liberté acquise par la peinture comme de sa nécessité originale, encore, aujourd'hui.

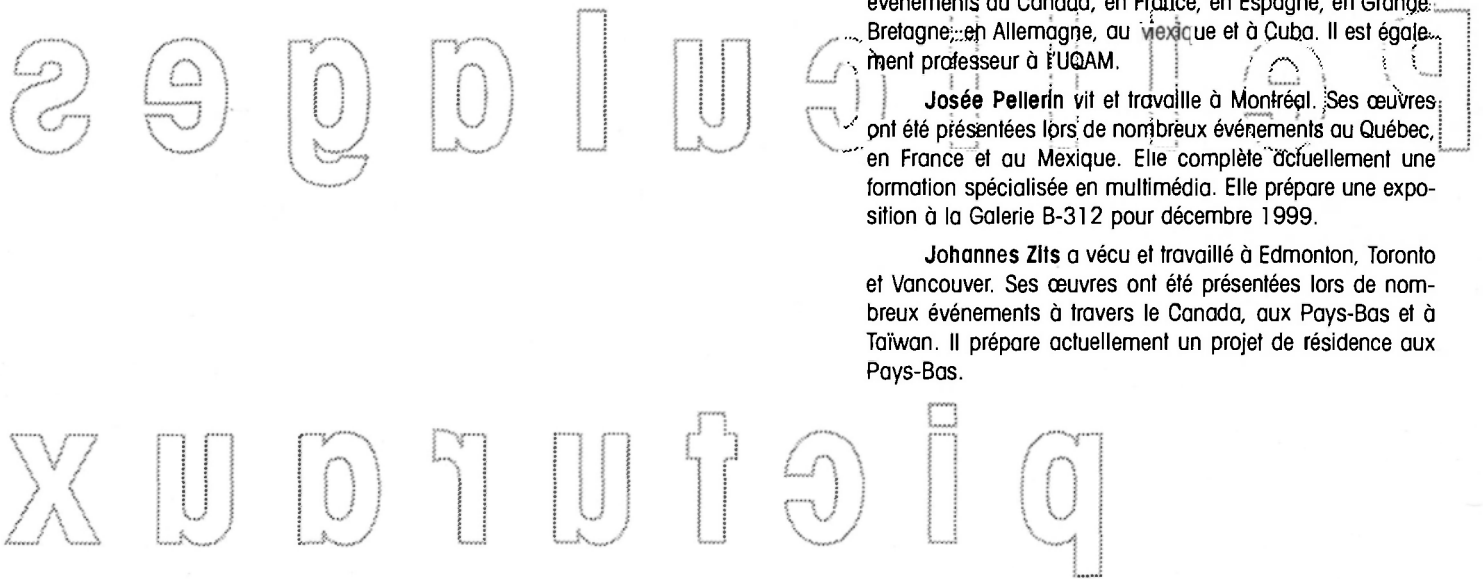
Pascale Beaudet vit et travaille à Montréal, elle complète un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Rennes II et est actuellement agente au programme québécois d'intégration des œuvres à l'architecture. Elle a collaboré, à titre de critique, à plusieurs périodiques culturels tels *Espace*, *ETC Montréal*, *Noir d'Encre*, *Plaques sensibles*, *Spirales*, *Vanguard*, *Vie des Arts*, et *Le Devoir*. Elle a rédigé de nombreux textes de catalogues, entre autres : *Guy Nadeau* (1998), *Michèle Assal* (1997), *Marie-Jeanne Musiol* (1993) et *Jean-Pierre Gilbert* (1993). À titre de commissaire, elle proposait en 1996 *Folia, fructus : accessoires naturels* à Expression (Saint-Hyacinthe) et *Figures taciturnes* à Plein Sud (Longueuil).

Patrice Loubler vit et travaille à Montréal. Il effectue présentement un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Il a collaboré, à titre de critique, à plusieurs périodiques tels *Espace*, *Inter* et *Parachute*, et a rédigé des essais dans des publications comme *Résidence 1982-1993* (la chambre blanche, Québec 1995) et, plus récemment, *L'Installation. Pistes et territoires* (SKOL, Montréal 1997).

Mario Côté vit et travaille à Montréal. Ses œuvres (peinture et vidéo) furent présentées lors de nombreux événements au Canada, en France, en Espagne, en Grande-Bretagne, en Allemagne, au Mexique et à Cuba. Il est également professeur à l'UQAM.

Josée Pellerin vit et travaille à Montréal. Ses œuvres ont été présentées lors de nombreux événements au Québec, en France et au Mexique. Elle complète actuellement une formation spécialisée en multimédia. Elle prépare une exposition à la Galerie B-312 pour décembre 1999.

Johannes Zlits a vécu et travaillé à Edmonton, Toronto et Vancouver. Ses œuvres ont été présentées lors de nombreux événements à travers le Canada, aux Pays-Bas et à Taïwan. Il prépare actuellement un projet de résidence aux Pays-Bas.



Centre des arts actuels SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 511
Montréal, Québec H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
courriel : skol@cam.org

Télécopieur : (514) 871-9830
www.cam.org/~skol